



Appareil

1 | 2008

Le milieu des appareils

Au milieu de l'appareil cinématographique : *Notes de Serafino Gubbio, opérateur* (1925) de Luigi Pirandello

Beate Ochsner



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/126>

DOI : 10.4000/appareil.126

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Beate Ochsner, « Au milieu de l'appareil cinématographique : *Notes de Serafino Gubbio, opérateur* (1925) de Luigi Pirandello », *Appareil* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 10 février 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/126> ; DOI : 10.4000/appareil.126

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Au milieu de l'appareil cinématographique : *Notes de Serafino Gubbio, opérateur* (1925) de Luigi Pirandello

Beate Ochsner

1. Pirandello et le cinéma

- 1 Sans jamais avoir atteint un grand public, les *Notes de Serafino Gubbio, opérateur* (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) de Luigi Pirandello¹, publiées pour la première fois en 1915 sous le titre *On tourne! (Si gira!)*, et rééditées dans la *Nuova Antologia* de 1925 reflètent l'influence du nouveau médium de la cinématographie sur l'esthétique moderne. Quoique l'influence de cette nouvelle cinématographique (« film-novel² ») soit restée restreinte, nous savons qu'elle fut, pourtant, une des sources d'inspiration pour Walter Benjamin et son fameux essai, paru vingt ans plus tard, sur l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.
- 2 Au centre d'une histoire mélodramatique d'amour et de mort autour d'une femme fatale, Varia Nestoroff, Pirandello, de prime abord, semble dénoncer le processus de mécanisation de la société moderne : pour la plupart des chercheurs, Gubbio, dès qu'il tourne la manivelle de sa caméra, cesse d'être homme pour devenir simple instrument, pur accessoire dans un milieu social marqué par le progrès industriel. Finalement, les machines – les télégraphes, les tramways, les automobiles et, *last but not least*, l'appareil cinématographique – prennent le dessus et détruisent le rapport traditionnel de l'homme à l'art. Selon l'auteur sicilien, la soi-disante *cinpresa* est privée d'authenticité, elle nous vide et nous dessèche : tout ce qui était vivant dans les arts sera remplacé par des simulacres, les anciens acteurs dramatiques seront désormais réduits à des ombres, destinés à revivre sur un *pezzo di tela* minable. Walter Benjamin, loin de nier ou de minimiser la dimension sociale, souligne, cependant, que le dispositif cinématographique,

afin de compenser la perte de l'aura, établit ce qu'il appelle une *personality*³ en dehors de l'atelier, un concept qui se distingue par une nouvelle approche de la réalité ainsi qu'une (trans-)individualité spatio-temporelle produite par le montage.

- 3 Cette brève évaluation des positions respectives de Pirandello et de Benjamin, qui, aux yeux d'une majorité, semble tout à fait justifiée, nous paraît cependant assez restreinte résultant très souvent des analyses littéraires qui négligent les spécificités du nouveau médium, ou bien, du contraire, c'est-à-dire des lectures qui, à partir du roman en question, ne visent que l'influence directe de Pirandello sur le cinéma italien des premiers temps. Compte tenu de la diversité des genres (roman cinématographique d'une part et essai philosophique de l'autre) ainsi que de la différence générale des deux auteurs en question⁴, on constate généralement deux choses. Premièrement, Pirandello n'a jamais développé une théorie du cinéma, mais il s'est surtout engagé pour la défense du théâtre contre la menace cinématographique, et il s'est borné à en démontrer les conséquences. Deuxièmement, on remarque assez souvent, que Pirandello, bien qu'il ait beaucoup travaillé pour le nouveau médium, ne l'a fait que par intérêt financier (ce qui n'est pas faux)⁵, sans jamais avoir réellement participé aux débats théoriques sur le nouveau médium. Or, nous signalons que Pirandello, au-delà du roman en question, écrit à l'époque du cinéma des premiers temps – ce qui, en Italie, veut dire production des films divertissants et à grande mise en scène – a participé, dans une forme ou une autre, à la production de huit films muets et plus de 36 films parlants⁶. En outre, et parallèlement à l'accroissement de sa renommée comme auteur de théâtre, Pirandello entame sa collaboration avec l'industrie cinématographique : à partir de la seconde moitié de la première décennie du siècle passé, l'auteur sicilien travaille comme censeur, comme scénariste et comme consultant littéraire pour la Tespi Film, et, à la fin des années vingt, il se consacre aux réflexions sur le statut du cinéma par rapport aux autres arts⁷. Aux nombreuses imitations cinématographiques de la littérature et du théâtre, dues, évidemment, à la proximité socio-historique de ces trois médias, Pirandello oppose un concept d'hybridation, la soi-disante *cinemelografia* ou *linguaccio visibile della musica*⁸, approche qui, évidemment, fait penser au « cinéma pur » des années vingt. L'auteur italien, critique sévère des années dix, semble, au milieu des années vingt, se transformer en adepte enthousiasmé par les capacités expressives de la cinématographie comme le prouve une interview à Paris en 1924⁹ : « Je crois que le cinéma, plus facilement et plus complètement que tout autre moyen d'expression artistique, pourra donner une vision de la pensée¹⁰. »

- 4 Au-delà de cet accueil euphorique du cinéma, je crois que l'intégration dans l'essai de Benjamin éclaire l'importance théorique du roman cinématographique de Pirandello. Elle est entre autres par sa forme d'autobiographie fictionnelle et son ton ironique, capable de juxtaposer premièrement la réalité des notes de Serafino, deuxièmement la réalité diégétique ainsi que, troisièmement, la réalité du film enchevêtré dans la narration. Les nombreux passages entre ces différents degrés de réalité ainsi que la structure circulaire de mise en abyme font de la substance mélodramatique du récit un roman à thèse, ou, comme Debenedetti constate, « un roman à faire¹¹ ». De cette manière, les notes de Serafino avec ses maintes digressions dans le monde de la bohème artistique au tournant du siècle passé, deviennent une sorte de document mi ironique mi apocalyptique sur les transitions entre deux milieux artistiques tout à fait différents, celui de l'art aristocratique d'une part et de l'art populaire de l'autre.

- 5 Dans ce qui suit, nous essayerons donc de relativiser les thèses concernant le pessimisme culturel et médiatique de Pirandello pour démontrer que l'auteur sicilien, évidemment tout en critiquant les conséquences négatives du progrès scientifique, a élaboré, en même temps, des approches remarquables quant au nouveau médium, approches qui jusqu'alors ont été plutôt négligées en faveur des argumentations de provenance sociologique ou littéraire. Afin de ne pas dépasser l'espace qui nous est accordé, nous nous concentrerons d'abord sur quelques points fondamentaux du roman en question, pour ensuite parler de la fragmentation médiatique du sujet (thème privilégié de Pirandello) et, donc, du devenir-médium du protagoniste.

2. On tourne ! ou : « Un roman à faire »

- 6 Sans pouvoir m'attarder sur l'histoire incontestablement intéressante de la publication du roman en question¹², je me borne à vous signaler que l'effet caléidoscopique obtenu par la liaison de plusieurs cahiers (moitié journal, moitié scénario), par l'apparence des mêmes caractères à des moments différents et dans des lieux différents sans être basé sur un concept général, ainsi que l'enchevêtrement des différents niveaux discursifs (diégétiques) et filmiques (intradiégétiques) renforcent l'impression d'un passage d'une prose (mélo)dramatique au cinéma, d'une narration en mouvement ou, bref, d'un « film novel¹³ ». S'étant rendu compte du statut innovateur de son récit cinématographique, Pirandello propose, en 1918, une version cinématographique *originalissimo* à Anton Giulio Bragaglia, soulignant le concept du film dans le film, *del cinematografo nel cinematografo*¹⁴. Dans le rôle de Varia Nestoroff, il voit Pina Menichelli qui, en 1916, alors deux ans avant la proposition de Pirandello, a incarné le rôle d'une comtesse russe dans le film *Tigre reale* de Giovanni Pastrone, adaptation cinématographique d'une nouvelle de Giovanni Verga.
- 7 Quelle est alors l'intrigue qui, selon l'auteur sicilien lui-même, n'est qu'un prétexte à la réflexion¹⁵ ? Nous avons affaire à une histoire mélodramatique située au milieu du dispositif cinématographique autour de Serafino Gubbio, l'homme à la caméra. Comme le titre définitif l'indique, il s'agit du journal de Gubbio qui, après l'échec de sa vie, se contente de la position d'un observateur impassible. Or, comme il n'y a personne d'autre qui sait tourner la manivelle sans aucun sentiment personnel, Gubbio tire profit de son impassibilité professionnelle, bien qu'il soit apparemment le seul à réfléchir sur le destin de l'homme et de son art à l'ère de la (re-)productibilité cinématographique. Peu à peu, Gubbio semble devenir pur accessoire de sa machine-caméra et, en même temps, il (re)présente les autres hommes devenus esclaves d'un art industrialisé. Ces réflexions négatives sur la « machinisation » de la société sont contrebalancées par l'évocation d'un paradis (perdu), la *Casa dei nonni*, maison idyllique des Mirellis. Or, quand leur petit-fils Giorgio Mirelli, un peintre doué, fait la connaissance de Varia Nestoroff et l'amène chez ses grands-parents, le paradis est voué à sa ruine : Varia séduit le fiancé de la sœur de Giorgio, le baron Aldo Nuti. Giorgio se suicide, le grand-père meurt, Ducella, la sœur et l'ex-fiancée de Nuti est désespérée, et Nuti, éperdument amoureux de la Nestoroff, va à la recherche de cette dernière. Entre-temps, la Nestoroff est devenue première actrice dans le même studio dans lequel Serafino Gubbio, jadis l'instituteur et l'ami de Giorgio Mirelli, gagne sa vie comme opérateur.
- 8 Malgré un fort scepticisme par rapport au progrès technique, ni Gubbio ni Pirandello croient que l'on peut (ou doit) changer le cours de l'histoire ; et, comme pour renforcer cette conviction, l'histoire diégétique réelle autour de la femme fatale, Varia Nestoroff,

dépasse largement l'histoire intradiégétique. Que se passe-t-il ? L'équipe cinématographique de la *Kosmograph* est donc en train de tourner un de ces films insupportablement banals, intitulé *La donna e la tigre* (allusion évidente à la Nestoroff). Au cours des événements (évidemment racontés par Serafino), l'intrigue filmique enchevêtrée se mélange, peu à peu, à la diégèse du roman, elle la contamine et, finalement, les deux récits se confondent dans un moment crucial parce que meurtrier : le film se joue dans une fausse Inde, une fausse jungle, un faux voyage avec une Miss et ses amants, tous également faux. Le seul élément vrai est le tigre et, au beau milieu d'une fiction générale, sa mort prévue sera également vraie. Or, la réalité est tout autre : au lieu d'abattre le tigre dans la cage, Aldo Nuti, dans le rôle d'un des chasseurs-amants de la protagoniste fatale, tue la Nestoroff qui, en ce moment, se trouve en fait en dehors de la diégèse filmique. Entre-temps, Nuti se laisse dévorer par la bête pendant que Gubbio, également dans la cage, impassiblement, continue à tourner la manivelle. Pour un instant, la réalité cinématographique, programmée par les machines et les scénarios, semble avoir été dépassée par la réalité (romanesque). Or, la caméra s'en est tout de suite et impassiblement emparée, et les *Notes de Serafino Gubbio, opérateur*, c'est-à-dire le roman de Pirandello, s'inscrit au milieu entre production et reproduction (filmique) infinie.

- 9 Depuis cet événement, Gubbio, privé de la parole, est finalement devenu ce simple observateur « solo, muto e impassibile » préfiguré dès le début... distance et indifférence comme condition sine qua non pour la transparence et la clairvoyance : « Je suis opérateur. Mais, à vrai dire, être opérateur dans le monde dans lequel et grâce auquel et par lequel je vis, cela ne veut pas du tout dire opérer. Moi, je n'opère rien¹⁶ ». En tant qu'auteur-narrateur de ses notes, par contre, Gubbio lui, se débarrasse de son indifférence professionnelle¹⁷, et répond à un besoin urgent de se venger : la différence entre l'engagement scriptural et l'indifférence cinématographique (de l'opérateur qui n'opère rien) est elle-même devenue 'opératoire' dans l'objectif pirandellien d'ironiser et, en même temps, de subvertir le modèle naturaliste et, dès le début, Gubbio se force d'occuper cette position neutre d'une caméra par peur d'un investissement trop personnel¹⁸.
- 10 Se servant ainsi de deux modèles narratifs opposés (naturaliste et mélodramatique), Pirandello, en imaginant, dans la réalité romanesque englobant la réalité filmique, une fin plus que mélodramatique, rend ridicule, aussi paradoxalement qu'ironiquement, justement celle qui a été établie comme contre-exemple au modèle cinématographique, c'est-à-dire, la réalité vécue de Serafino Gubbio, auteur du livre que nous sommes en train de lire¹⁹. À travers la dernière instance, c'est-à-dire, l'ironie de l'humoriste, Pirandello prend ses distances par rapport aux notes de son opérateur et, en même temps, par rapport à son opérateur même : un jour, tout au début du récit, un homme, dont le portrait ressemble de façon frappante à Pirandello, demande si Gubbio était vraiment nécessaire, si sa main ne pouvait pas être remplacée par une autre machine ? Gubbio répond que, certes, la qualité la plus importante de ce métier était l'impassibilité mécanique et ainsi, une machine aurait été préférable. Or, poursuit-il, la difficulté était de « trouver un mécanisme qui pourrait régler le mouvement selon l'action qui se déroule devant la caméra. Moi-même [...] je ne tourne pas toujours de la même façon, parfois plus vite, parfois moins vite, suivant le besoin²⁰. » C'est lui, l'opérateur, qui, jusqu'à la fin, bat la mesure à laquelle obéit sa main – « plus vite, plus lent, doucement [...], tout en laissant le cerveau libre de penser, le cœur libre de sentir²¹ » –, et c'est toujours lui qui, machinalement, scande le rythme tout en ayant l'esprit et le cœur libres. Son dernier rôle

du muet cynique serait-il probablement seulement une nouvelle ironie de l'auteur contre sa propre figure (ou contre lui-même) ?

3. Fragments de réalité

- 11 La mise en scène du roman cinématographique de Pirandello provoque le croisement de différents médias et discours médiatiques : au-delà de la relation principale entre cinéma et littérature (ou l'écriture), l'auteur sicilien met en discussion les rapports entre le vieux médium du théâtre et son nouveau concurrent, le cinéma, ainsi que les discours de réalité et/ou de fiction.
- 12 La fameuse comparaison entre les acteurs de théâtre et ceux de cinéma (passage qui a particulièrement intéressé Walter Benjamin) élucide la conception pirandellienne sur la perte de l'aura : les acteurs cinématographiques se sentent comme exilés de la scène et d'eux-mêmes, le cinéma sépare l'action vivante du corps, il n'en reste que l'image muette, image instantanée isolant un geste, une expression²². Dans son *Analyse des spectacles*, Patrice Pavis parle du « double statut » de l'acteur de théâtre : « [...] il est une personne réelle, présente ET en même temps personnage imaginaire, absent, ou du moins situé sur une 'autre scène'. Décrire cette présence est la chose la plus difficile qui soit, car les indices échappent à toute saisie objective et le 'corps mystique' de l'acteur s'offre en se reprenant aussitôt²³. » L'appareil cinématographique, au contraire, sépare les deux sphères, les acteurs sont privés de leur réalité corporelle donnée à la machine (par l'opérateur).
- 13 De prime abord, Pirandello semble nettement préférer les spécificités respectives de l'écriture et du théâtre, tandis que le nouveau médium est méprisé non seulement sur le niveau artistique – la Kosmographe ne produit que des histoires banales de colportage, les acteurs perdent ce que l'on appelle leur 'aura' – mais aussi en ce qui concerne l'aspect sociologique négatif. Or, Pirandello ne parle pas de la littérature en tant que telle, il ajout, à la différence entre le mélodrame et le roman naturaliste (ou vériste), une nouvelle différenciation entre le dernier et ce qu'on appelle récit cinématographique, c'est-à-dire les notes de son protagoniste Serafino Gubbio. Tout en soulignant l'ambivalence, le caractère hybride du cinéma comme médium d'enregistrement et de représentation objective des éléments habituellement non-réels, mais construits, produisant des images d'une 'autre nature', Pirandello rend du moins précaire la dichotomie entre cinéma et littérature. Or, si l'hybridation de la littérature par les techniques narratives cinématographiques apparaît comme nouveau moyen d'expression, le jeu hybride du cinéma, (à) mi-lieu entre le spectacle et l'économie, se révèle au moins paradoxale : selon Pirandello, le nouveau médium rend la fiction d'autant plus stupide puisqu'évidente parce que, comme médium de reproduction photographique, le cinéma est le moins adapté à produire des illusions²⁴. Et c'est justement cette discordance stupide qui, pour reprendre les termes de Pirandello-Serafino, empêchera le cinéma (le cinéma de masse) d'être un art. Nous savons, pourtant, que le projet de « cinemelografia » proposée par Pirandello quelques années plus tard, corrigera cette position qui, en fait, ne se réfère qu'aux films historico-mélodramatiques du cinéma italien des années dix, pour la plupart des adaptations de la littérature ou du théâtre qui, pourtant, remportaient un grand succès financier ! Or, Pirandello ne s'arrête pas là, il a prévu une autre position dans le texte, incarné par le philosophe cynique et ami de Serafino Simone Pau :

Allez, va tourner la machinette, Serafino ! Tu sais que ton métier est un métier enviable ! Arrête de le sous-estimer et ne crois pas que les actions que l'on met en scène devant ta machine soient plus stupides que les autres. Elles sont toutes stupides de la même façon, toujours : la vie n'est qu'une stupidité, parce qu'elle n'arrive pas à une fin, elle ne peut pas y arriver. Allez, mon cher, va tourner ta machinette et laisse-moi dormir avec la sagesse des chiens qui dorment toujours. Bonne nuit²⁵.

- 14 Un bref instant, Serafino sent le réconfort de la philosophie, et, probablement son métier n'est pas si humiliant. Il faudrait seulement changer quelques éléments, et au lieu de filmer les actions et histoires préconstruites, il faut enregistrer la vie en directe, sans sélection, sans intention quelconque, une poétique de l'œil cinématographique aliénante par sa seule mise en œuvre²⁶ : aliénante, parce que la combinaison cinématographique entre main et œil essaie de séparer par la main tournant la manivelle ce que la vue ne peut pas capter, auquel, pris dans un flux ininterrompu, elle ne peut pas donner forme. La main, par contre, détache le flux de l'ici-maintenant et de l'immédiateté afin de le fixer à jamais. Les références cinématographiques sont évidentes : l'anti-naturalisme du Kino-Glaz de Dziga Vertov, le *cinéma pur* des avant-gardistes comme René Clair, Germaine Dulac, Man Ray ou Marcel L'Herbier, le néoréalisme d'un Cesare Zavattini jusqu'à l'*underground* d'Andy Warhol. Selon Pirandello-Serafino, pourtant, cette prise de la vie en directe ne reproduisant qu'un pur spectacle, pourrait, au moins, faire comprendre son artificialité : « Voir comme on vit serait un spectacle bien comique !²⁷ »
- 15 Peu importe si même ou bien parce que spectaculaire, l'enregistrement cinématographique proposée par Serafino-Pirandello définit le dilemme fondamental des caractères pirandelliens, à savoir la capacité de se voir vivre²⁸ : « [...] quand on vit, on ne se voit pas : on vit²⁹ » – sauf s'il y a une caméra. Or, les 'acteurs' inconscients de la présence d'une caméra (cachée), quand ils se voient sur l'écran, ne se reconnaîtront justement pas. Contrairement à eux, Aldo Nuti ne semble pas trop choqué de se voir reproduit sur l'écran :

C'est un effet curieux de voir sa propre image reproduite photographiquement [...]. Pourquoi ? – Peut-être, répond Serafino, parce que nous nous sentons fixés dans un instant qui déjà n'existe plus dans nous, instant qui, pourtant, restera et qui, de plus en plus, s'éloignera de nous³⁰.
- 16 Il s'ensuit une discussion médiatique qui anticipera les discours contemporains sur la temporalité spécifique de la photographie qui vieillit de façon similaire au sujet pris en photo : « L'image vieillit elle aussi, tout comme nous vieillissons peu à peu. Elle vieillit, fixée pour toujours à un certain instant, elle vieillit jeune, si nous sommes jeunes [...] ³¹ ». Pirandello, de façon subtile, différencie encore entre le temps dans et de l'image photographique : le temps dans l'image ne progresse plus, il est sans avenir et s'éloigne de plus en plus. Mais, selon Nuti, il y a une chose encore plus triste, à savoir « une image vieillie jeune au vide³² », une image de quelqu'un mort jeune. Il s'agit d'une photographie de son père qu'il n'a jamais connu, d'une image qui montre son père comme garçon. Or, le temps qui a fait vieillir l'image, n'a, au contraire, pas altéré le père qui se présente à Nuti comme venant d'un vide, d'une a-temporalité médiatique. Malheureusement, à la question de savoir combien de temps durera un film, Serafino ne répond que de façon évasive, s'étant, entre-temps, rendu compte de son rôle comme simple opérateur mécanique.
- 17 Comparé à Aldo Nuti, la Nesteroff, n'arrive pas à s'arranger avec son image – sa *personality* – cinématographique : devant ses propres images, elle est presque horrifiée, elle y voit

une femme qui lui fait peur, l'image d'une obsédée à laquelle, depuis des années, elle essaie d'échapper³³. Elle refuse de se reconnaître dans cette femme, mais au moins, elle veut la connaître³⁴. L'image cinématographique lui rend l'image de cette autre (d'elle-même), l'autre qu'elle essaie de nier, l'autre qui, comme Serafino-Pirandello constate, est son vrai être³⁵, « celui qui crie, à l'intérieur, la culpabilité, l'être intime, souvent condamné à rester inconnu pendant toute notre vie³⁶ ». Parallèlement, Pirandello nous présente une autre 'autre de la Nestoroff, son autre 'auratique' dans les six tableaux de Giorgio Mirelli, qui, « miracle de l'art et de l'amour », l'ont éternisée dans une « réalité divine », une image totale : du songe divin de l'art, la diva Nestoroff est tombée dans le cinéma, dans le monde du spectacle³⁷ et des machines d'enregistrement qui, après l'avoir fixée, et ce faisant, l'avoir tuée, la réaniment toujours à nouveau dans des machines de projection, à savoir vie d'image, vie de revenant.

- 18 Ayant confié sa propre identité à la caméra, Serafino ne semble pas traumatisé comme le sont les caractères dramatiques de Pirandello (par exemple Vitangelo Moscarda), mais il médite constamment **sur** la dichotomie entre 'être' et '(ap)paraître' que l'avènement du cinéma a encore aggravée : l'époque du cinéma permet aux êtres de se voir vivre, ils ont une image vivante et 'objective' d'eux-mêmes qui les a tellement choqués en regardant dans le miroir : « *In Serafino's rhetoric the personalized image people have of themselves is 'the metaphor of oneself', 'metafora di se stess[i]'. The use of a trope to express this existential status strengthens the concept of the 'image' as a constructed condition [...]*³⁸. » C'est à partir de cette image que les êtres peuvent vivre, elle devient une *conditio sine qua non*, ce qui, en même temps, dénonce le concept de métaphore pour privilégier celui de la catachrèse : « *In his garbled play of projections and interjections any demarcation between levels fades away, so that literal and metaphorical become indistinguishable linked in Serafino's rhetorical usage*³⁹ ». Toujours selon Vettori, l'expérience identificatoire existentielle s'est transformée en expérience identificatoire purement technique, mécanique, permettant le détachement de la métaphore de soi-même : « *Film actors see their 'true self' on the screen, they no longer idealize their own image, or their 'metaphor of themselves'*⁴⁰ ». Leur « true self », dirait-on, dans le sens d'un propre rôle reproduisant les apparences que l'homme devant la caméra a choisi de se donner. Or, le seul dans ce système à ne pas pouvoir se voir vivre, à ne pas pouvoir vivre cette expérience carthatique est, évidemment, l'homme à la caméra, le cinéma-œil (et-main) Serafino Gubbio !
- 19 La pensée pirandellienne sur la non-unité des sujets est largement connue, or il me paraît que ce n'est pas par un hasard qu'il a transféré la problématique dans le milieu cinématographique, puisque, comme Manuela Gieri le prétend à juste titre : Pirandello « *identifies personality doubling as a specific cinematographic feature*⁴¹ ». L'auteur sicilien, sans le nommer, joue avec ce que – par exemple Jean-Louis Déotte – appelle la transindividualité du cinéma. Au lieu d'un caractère unique et fixé dans son unité, nous avons à faire à une série, une sérialisation d'images. Or, loin de rester un simple assemblage des images individuelles, le montage révèle sa qualité métaphorique et, entre deux images montées l'une après l'autre, un troisième, un tiers émerge, un autre, né de la juxtaposition, de la mise en relation les deux autres⁴². Le lieu hétérotopique du cinéma (comme celui du miroir) nous semble un lieu privilégié à démontrer cette fragmentation des sujets, devenus des pièces détachées et, à la fin, remontées artificiellement en ordre : le rapport entre produit et producteur se perd aussi bien que celui entre acteur et public, entre ce qui est présenté et ce qui est représenté, l'unité (l'unicité) de la création est, certes, perdue, mais, au moins, gardée dans la reproduction d'une réflexion narrative.

4. Le silence des choses ou mysticisme profanisé

- 20 Un des aspects le plus souvent discuté est le processus d'auto-objectivation, le devenir-caméra du protagoniste Serafino, vivement impressionné par la précision et l'exactitude des images extérieures qui l'assaillent. L'appareil-prothèse l'a rendu hyperréceptif, il se l'est approprié (l'appareil de Serafino aussi bien que le Serafino de l'appareil) à ce point qu'il ne peut plus accepter qu'un aspect donné – chose ou personne – pourrait diverger de ce qu'il en voit. Ainsi, Serafino a raison de croire que « la réalité qu'il donne aux autres correspond parfaitement à celle qu'ils se donnent eux-mêmes, puisqu'il s'efforce de la sentir comme les autres veulent la sentir, une réalité, donc, complètement désintéressée⁴³ ». Et si, toutefois, il se laisse envahir par cette réalité, c'est encore lui, l'opérateur, qui l'a créée et donnée aux autres afin qu'ils puissent s'adapter à une « matière qu'il forme, pas pour lui, mais pour elle-même, pour contempler⁴⁴ ».
- 21 Comment les autres réagissent-ils à ce simple être-là de l'opérateur impassible ? Comme la Nestoroff, Mademoiselle Luisetta, par exemple, se sent apparemment dérangée par la présence muette de l'opérateur, or si la Nestoroff craint qu'il ne découvre son vrai être, le malaise de la jeune fille est surtout dû au fait qu'elle ne comprend pas sa nécessité. Si, au début, elle pense qu'il était comme les autres, probablement même un peu plus proche, peu à peu, elle commence à pressentir, encore confusément, que, justement, il n'est pas un⁴⁵ – ni pour elle, ni pour les autres, et que sa présence a la nécessité d'une chose. Les autres, étant des personnes, peuvent parler, lui, muet, ne le peut pas (ou plus) : il est devenu chose, probablement celle qui est sur ses genoux, enveloppée dans une toile noire, chose qui matérialise l'évènement médial.
- 22 Au lieu de penser Serafino seulement comme simple machine-instrument, nous proposons une autre lecture qui, sous condition que Serafino disparaisse, le présente comme appareil créant un (autre) monde : les extraits du texte que je viens de citer présentent la caméra comme un catalyseur indispensable pour « con-sentir » (et « accueillir »), quasi dans une vue d'ensemble, les sentiments des autres. Son silence de chose ne lui est pas du tout désagréable, Serafino n'en souffre pas, au contraire, il prend plaisir à son « silence de chose », au mystère créé par ce silence et qui n'est perceptible que pour quelques-uns, des élus en quelque sorte...⁴⁶ Certes, l'opérateur est devenu chose muette, mais, en même temps et sous la toile noire de la caméra, et, dans son silence de chose, comme dans un acte libératoire, il a pu découvrir un au-delà mystique, à partir duquel il développe son idée de communion des êtres, réunis fraternellement dans son silence de chose, dans une sorte de « grotte » sur-naturelle (médiatique) :
- Je ne voudrais plus parler, accueillir tout et tous dans mon silence, chaque pleur, chaque sourire ; non pas pour faire l'écho au sourire, je ne le pourrai pas, non pas pour consoler les pleurs, je ne le saurai pas ; mais pour que tous, dans ce silence, ne trouveraient pas seulement leurs douleurs, mais aussi leurs joies, une compassion qui, au moins pour un instant, les fraterniserait⁴⁷.
- 23 Serafino, finalement, a complètement disparu, et c'est justement son absence qui réalisera la présence « imaginaire » des autres. « Je ne suis pas un » : Serafino n'est plus réellement là, il se trouve dans une sorte de « mi-lieu », invisible pour les autres, il est devenu spectre, support d'une nouvelle médiatisation. Après avoir vu le déclin de la *Casa dei Nonni*, il est en dehors de tout, « absent de lui-même et de la vie⁴⁸ », servant de support aux images qui ne sont pas les siennes, des choses, des personnes qui n'ont jamais existé

dans la réalité extérieure⁴⁹. Convaincu que son engagement ne vaut plus la peine, Serafino s'est complètement retiré, il est devenu 'rien' afin que la médiatisation puisse s'effectuer : « *His [Serafino, B. O.] complete disappearance allows real life to enter the film. His nullification as a human being has permitted the apotheosis of his filming career*⁵⁰ ».

- 24 Cependant, Serafino n'a justement pas complètement disparu : après avoir, pendant tout le roman, souligné le fait de ne plus vouloir parler, il est, finalement, devenu muet. Or, avec l'argent que lui a rapporté son dernier film, il s'est décidé à écrire et, ce faisant, il a transformé sa passivité d'opérateur en qualité positive, puisque « *rather than depriving Serafino of his humanity, it has eliminated all encumbering worldly burdens from his life, purifying his personality to the mode of mysticism, if only a secular version of mysticism*⁵¹ ».

5. Essai de Conclusion

- 25 Pirandello dessine-t-il vraiment une image complètement négative du cinéma ? Certes, d'un côté, et par rapport à une grande partie du discours de son opérateur, Serafino, il lance une critique sévère pas contre le cinéma en tant que tel, mais contre un cinéma aristocrato-théâtral empreint du style mélodramatique de Gabriele D'Annunzio. Pirandello, comme l'un des premiers (et c'est pourquoi Walter Benjamin le cite de façon détaillée) a prévu l'impact du cinéma dans la société (même si son jugement diffère de celui de Benjamin vingt ans plus tard) et, ce qui me semble beaucoup plus important, il a compris la fonction hautement productive de la technique aliénante du cinéma qui, pour reprendre les termes de Jean-Louis Déotte, « aurait pu aller jusqu'à son autonomisation mythique ». Le sentiment d'étrangeté de l'interprète devant l'objectif, décrit par Pirandello, est de même origine que le sentiment d'étrangeté de l'homme devant son image dans le miroir. Désormais, pourtant, cette image réfléchie de l'homme devient séparable de lui, il devient transportable. Au lieu de se méconnaître dans le miroir comme le fait Vitangelo Moscarda, le regard de Serafino, à travers les yeux de la caméra, s'objective et devient lui-même support médiatique (« *occhio interiore* », comme l'appelle Giacomo Debenedetti) ouvrant sur une autre scène servant de support pour la réalisation des autres. Serafino, hors de tout contact direct avec son entourage, rend possible les contacts entre eux, et il s'en est rendu compte à un tel point qu'il peut le raconter dans ses notes ! Au risque d'exagérer un peu, nous aimerions bien avancer la thèse selon laquelle Pirandello se montre beaucoup moins intéressé par les conséquences sociologiques du cinéma, que par le fait qu'il s'en sert comme médium de pensée, nouveau moyen d'expression et de perception exigeant une révision complète du système de l'art. Or, contrairement à Benjamin, l'auteur italien ne choisit pas la forme d'un essai philosophique, il préfère développer ses thèses dans un roman cinématographique complexe, un 'roman à faire' qui, à partir de sa structure circulaire de mise-en-abyme, propose une réflexion sur les nouvelles techniques d'expression artistique sur la base d'un discours qui, simultanément, les reproduit. Loin d'être seulement l'objet d'un récit, le discours spécifique du nouveau médium crée, dans sa confrontation intermédiaire avec les discours littéraire et théâtral, un surplus esthétique.
- 26 Arrivé presque à la fin de mon exposé, il me semble néanmoins important de signaler que la description détaillée de la *cinpresa* donnée par Pirandello se réduit en fait à la situation d'enregistrement, à la production économique du film et aux faits concomitants. Du montage, élément esthétique de la plus haute importance, l'auteur sicilien n'en parle pourtant pas, les différents processus de cadrage, de déchiffrement des images ainsi que leur

(ré)organisation etc. restent complètement irréfléchis. Ceci pour de bonnes raisons : Les *Notes de Serafino Gubbio, opérateur* représentent les observations du narrateur et opérateur Serafino qui, à l'exception de quelques flash-backs dans les premières chapitres, suivent le scénario du film enchevêtré *La donna et la tigre*. Comme la production du film, le récit reste fragmentaire, divisé en différentes séries d'images reproduites dans sept cahiers, écrits (tournés) dans un ordre moins narratif que pragmatique et économique. Serafino s'abstient de commenter sa façon de raconter, mais la description presque caricaturale des figures (Serafino, Simone Pau, Varia Nestoroff aussi bien qu'Aldo Nuti) laisse supposer l'instance méta-narrative de l'auteur Pirandello, qui, par ce biais, et tout en ironisant le mélodrame bourgeois, se moque également de la soi-disante impassibilité du modèle naturaliste, pour, dans l'interstice des différents techniques, genres, styles (surtout dans les trois premiers cahiers) et médias narratifs, faire apparaître l'esthétique nouvelle du récit cinématographique. Dans les *Notes de Serafino Gubbio, opérateur*, « l'écriture, la réflexion de l'écriture sur le monde et sur elle-même⁵² » deviennent les héros d'un récit (auto-)critique et – ironique qui, au-delà d'un 'simple' pessimisme culturel, a marqué la modernité esthético-médiatique sans pourtant avoir jusqu'à aujourd'hui trouvé sa place dans le canon littéraire. Nous espérons que cela changera...

BIBLIOGRAPHIE

- Andreaza Fabio, « La conversion de Pirandello au cinéma », *Actes de la recherches en sciences sociales*, vol. I-II, n°s 161-162, 2006, p. 32-41.
- Benjamin Walter, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », in *Illuminationen*, Frankfurt am Main., Suhrkamp 1977.
- Callàri Francesco, « Pirandello-cinema, cinema-Pirandello (Theater versus film) », *Bianco e nero*, vol. XXXIX, n° 3, 1978, p. 115-141.
- Callàri Francesco, *Pirandello e il cinema: con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio, 1991.
- Cállari Francesco, « Gli scritti teorici », in *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 112-128.
- Cohen-Budor Dominique, « Les Quaderni di Serafino Gubbio operatore, ou le refuge dans l'écriture », *Revue des études italiennes*, t. XX, n° 1-2, 1974, p. 25-27.
- Costanzo Mario, « Note ai testi e varianti », in *Pirandello. Tutti i romanzi*, Giovanni Macchia (ed), Milan, Mondadori, 1973.
- Debenedetti Giacomo, *Il Romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Eugenio Montale (présentation), Milan, Garzanti, 1971.
- Debenedetti Giacomo, Petronio Giuseppe, « Pirandello e il cinema », in *Pirandello e il cinema*, Enzo Lauro (ed.), Agrigento, Centro Naz. Studi Pirandelliani, 1978, p. 31-50.
- Ferrua Pietro, « Incontri di Pirandello col cinema », in *Canadian Journal of Italian Studies*, vol. III, n° 2, 1980, p. 108-113.

Gieri Manuela, *Contemporary Italian filmmaking. Strategies of subversion*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

Guidice Gaspare, *Vita de Pirandello*, Turin, Utet, 1963.

Moses Gavriel, « 'Gubbio in Gabbia.' Pirandello's Cameraman and the Entrapments of Film Vision », *Modern Language Notes*, vol. 94, n° 1 (Italian Issue), janvier 1979, p. 36-60.

Moses Gavriel, « Film Theory as Literary Genre in Pirandello and the Film-Novel », *Annali d'Italianistica*, n° 6, 1988, p. 38-65.

Pavis Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.

Pirandello Luigi, *Si gira!*, Milan, Treves, 1916.

Pirandello Luigi, *Anton Giulio Bragaglia*, Rom, Bianco e Nero, 1965.

Pirandello Luigi, *Carteggio inediti con Ojetti-Albertini-Orvieto-Novaro-De Gubernatis-De Filippo*, Sarah Zappulla Masacrà (dir.), Rome, Bulzoni, 1980.

Pirandello Luigi, « Quaderni di Serafino Gubbio, operatore », Rom, Eùlogos, 2005, texte électronique <http://www.intratext.com/X/ITA1468.HTM>

Ricciardi Mario, « Creazione artistica e prodotto di consumo: per un analisi di *Si gira!* », *Lavoro critico*, n° 2, 1975.

Rizzini Oreste, « Contro il film parlato », in *Corriere della sera*, 19 avril 1929.

Rizzini Oreste, « Se il film parlante abolirà il teatro », in *Anglo-American Newspaper Service*, London/New York, juin 1929.

Rizzini Oreste, « Dramma e sonoro », Renato Giani (trad.), in *La Nación Buenos Aires*, 7 juillet 1929.

Rizzini Oreste, « Per il film italiano », signé Testor, in *La Stampa*, 9 décembre 1932.

Zappulla Muscarà Sarah (ed.), *Pirandello Martoglio. Carteggio inedito*, Milan, Pan, 1980, p. 19-23.

Rössner Michael, « Serafino Gubbio oder: Die Ironie im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit », postface à Pirandello, *Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*, Michael Rössner (ed et trad.), Berlin, Aufbau Verlag, 1997, p. 270-279.

Vettori Alessandro, « Serafino Gubbio's Candid Camera », *Modern language Notes*, vol. 113, n° 1, janvier 1998 (italian issue).

NOTES

1. Luigi Pirandello, « Quaderni di Serafino Gubbio, operatore », texte électronique (<http://www.intratext.com/X/ITA1468.HTM>), Rom, Eùlogos 2005. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *Quaderni* suivi du numéro du livre en et du chapitre.
2. Gavriel Moses, « Film Theory as Literary Genre in Pirandello and the Film-Novel », *Annali d'Italianistica*, n° 6, 1988, p. 38-65.
3. Walter Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », in *Illuminationen*, Frankfurt am Main., Suhrkamp 1977, p. 154.
4. Voir Giacomo Debenedetti, Giuseppe Petronio, « Pirandello e il cinema », in *Pirandello e il cinema*, Enzo Lauretta (ed.), Agrigento, Centro Naz. Studi Pirandelliani, 1978, p. 31-50.
5. Voir les lettres à Martoglio datées du 27 mai 1913 et du 10 février 1914 in *Pirandello Martoglio. Carteggio inedito*, édition préparée par Sarah Zappulla Muscarà, Milan, Pan, 1980, p. 19-23. Dans sa *Vita de Pirandello* (Turin, Utet, 1963), Gaspare Guidice confirme cet intérêt de l'auteur sicilien qui,

« fu attratto nell'orbita cinematografica dalle necessità di guadagno che lo strinsero quasi sempre durante tutta la sua vita. » (p. 511)

6. Jusqu'à 1989, Callàri compte 36 films parlants avec une collaboration plus ou moins directe de Pirandello, le dernier film réalisé d'après une nouvelle de Pirandello était mis en scène par Vittorio de Sica. (Francesco Callàri, « Pirandello-cinema, cinema-Pirandello (Theater versus film) », *Bianco e nero*, vol. XXXIX, n° 3, 1978, p. 115-141, *idem*, Pirandello e il cinema: con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi, Venezia, 1991; Pietro Ferrua, « Incontri di Pirandello col cinema », in *Canadian Journal of Italian Studies*, vol. III, n° 2, 1980, p. 108-113 et d'autres.

7. Voir les interviews et les articles : Oreste Rizzini, « Contro il film parlato », in *Corriere della sera*, 19 avril 1929 ; « Per il film italiano », signé Testor, in *La Stampa*, 9 décembre 1932 ; « Se il film parlante abolirà il teatro », in *Anglo-American Newspaper Service*, London/New York, juin 1929 ; « Dramma e sonoro », in *La Nación Buenos Aires*, 7 juillet 1929 (traduit par Renato Giani, titre original : « Il dramma e il cinematografo parlato »). Vgl. également Francesco Cállari, « Gli scritti teorici », in *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 112-128.

8. Voir « Se il film parlante abolirà il teatro ».

9. Fabio Andreazza parle de la « conversion de Pirandello au cinéma » à partir de 1915 (« La conversion de Pirandello au cinéma », *Actes de la recherches en sciences sociales*, vol. I-II, n°s 161-162, 2006, p. 32-41.

10. « Io credo che il Cinema, più facilmente, più completamente di qualsiasi altro mezzo d'espressione artistica possa darci la visione del pensiero. » (Pirandello, cité d'après Francesco Cállari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 24, nous traduisons). La même phrase figure presque inchangée dans le scénario de *L'Année dernière à Marienbad*. Une lecture pirandellienne de ce film nous révélera que l'action commence sur une scène théâtrale sur laquelle un drame se joue qui finit par être confondu avec celui que vivent les acteurs dans le film; dans une structure circulaire les personnages du film finissent par s'identifier aux personnages du drame.

11. Giacomo Debenedetti, *Il Romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, présentation d'Eugenio Montale, Milan, Garzanti, 1971, p. 257.

12. Une première ébauche de l'avant dernier roman de l'auteur italien voit le jour entre 1903 et 1904. Le premier titre provisoire est *Filàuri*, qui devient, en 1913, *La tigre*, censé apparaître à partir de décembre 1913 dans *La letteratura*. Mais à cause des monologues trop longs du protagoniste Serafino et des nombreuses digressions philosophiques sur le statut de la cinématographie (voir Francesco Cállari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991) la publication se faisait attendre et, en 1914, le projet de publication sera définitivement annulé. Pour Pirandello, pourtant, l'action, c'est-à-dire, l'intrigue n'était qu'un prétexte à la réflexion et, sans plus tarder, *Si gira!* apparaît dans la *Nuova Antologia* (Rome, 1^{er} juin-16 août 1915). Un an plus tard, en 1916, le roman est publié en volume à Milan chez Treves et, avec quelques modifications qui ne concernent pas le contenu (voir Mario Costanzo, « Note ai testi e varianti », in *Pirandello. Tutti i romanzi*, édité par Giovanni Macchia, Milan, Mondadori, 1973), le roman est réédité en 1917 sous le titre *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*. Finalement, avec un nouvel éditeur, la version définitive voit le jour en 1925 à Florence chez Bemporad.

13. Voir Gavriel Moses, « 'Gubbio in Gabbia.' Pirandello's Cameraman and the Entrapments of Film Vision », *Modern Language Notes*, vol. 94, n° 1 (Italian Issue), janvier 1979, p. 36-60, *ibid.*, « Film Theory as Literary Genre in Pirandello and the Film-Novel », *Annali d'Italianistica*, n° 6, 1988, p. 38-65, Frank Nulf, « Luigi Pirandello and the cinema », *Film Quarterly* vol. XXIV, n° 2, 1970, p. 40-48.

14. Pirandello, cité d'après Mario Verdone, *Anton Giulio Bragaglia*, Rom, Bianco e Nero 1965, p. 11.

15. Voir la lettre du 10 avril 1914 de Pirandello à Ugo Ojetti : « [...] ils se sont fourré dans le crâne que l'intérêt des lecteurs doit s'exciter pour la sale histoire [...], qui n'était pour moi qu'un

prétexte. » (Luigi Pirandello, *Carteggio inediti con Ojetti-Albertini-Orvieto-Novaro-De Gubernatis-De Filippo*, Sarah Zappulla Masacrà (dir.), Rome, Bulzoni, 1980, p. 79)

16. « Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel mondo in cui vivi e di cui vivo, non vuol mica dire operare. Io non opero nulla. » (*Quaderni* I, 1, nous traduisons)

17. « Je me décharge de mon impassibilité professionnelle et je me venge, et avec moi je venge tous ceux qui, comme moi, sont condamnés à n'être qu'une main qui tourne la manivelle. » (« *Scarico la mia professionale impassibilità e mi vendico, anche; e con me vendico tanti, condannati come me a non esser altro, che una mano che gira una manovella.* » (*Quaderni*: I, 1, nous traduisons).

18. « Je veux que cette femme reste devant mon appareil, ou, mieux, que je reste pour elle ce que je suis pour elle, un opérateur, et rien d'autre. » (« *[V]oglio che lei, questa donna, mi resti davanti la macchinetta, o, meglio, ch'io resti davanti a lei quello che per lei sono, operatore, e basta.* » (*Quaderni*: IV, 3, nous traduisons).

19. Voir Michael Rössner, « Serafino Gubbio oder: Die Ironie im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit », postface à Pirandello, *Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*, édité et traduit par Michael Rössner, Berlin, Aufbau Verlag, 1997, p. 270-279. Pirandello-Gubbio méprise la banalité des histoires cinématographiques tout en inventant une histoire encore plus incroyable et stylisée : un jeune peintre qui en raison de son amour non partagé se suicide, l'ex-fiancé de sa sœur, qui, après avoir eu une affaire avec l'objet désiré par son beau-frère, se sent coupable de l'acte suicidaire, une jeune fille tombée désespérément amoureuse de cet homme qui, malgré ses sentiments de culpabilité, brûle d'amour pour sa complice, et la Nestoroff, étant victime d'une jeunesse amère, tire vengeance de ce que les hommes lui ont fait et, finalement, se punit elle-même pour ce qu'elle a commis, se jette à la tête de l'homme le plus animal: bien que cette histoire semble bête et banale, elle est – dans la fiction romanesque – pourtant vraie.

20. « [...] trovare un meccanismo, che possa regolare il movimento secondo l'azione che si svolge davanti alla macchina. Giacché io [...] non giro sempre allo stesso modo la manovella, ma ora più presto ora più piano, secondo il bisogno. » *Quaderni* I, 1 (nous traduisons).

21. « [...] più presto, più piano, pianissimo [...] lasciandomi libero il cervello di pensare, il cuore di sentire » *Quaderni* VII, 3 (nous traduisons).

22. Voir *Quaderni* III, 6.

23. Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 56.

24. Voir *Quaderni* III, 3.

25. « Va', va' a girar la macchinetta, Serafino! Credi che la tua è una professione invidiabile! E non stimare più stupidi degli altri gli atti che ti combinano davanti, da prendere con la tua macchinetta. Sono tutti stupidi allo stesso modo, sempre: la vita è tutta una stupidaggine, sempre, perché non conclude mai e non può concludere. Va', caro, va' a girare la tua macchinetta e lasciami andare a dormire con la sapienza che, dormendo sempre, dimostrano i cani. Buona notte. » *Quaderni* IV, 3 (nous traduisons).

26. Voir « *[S]enz'alcuna stupida invenzione o costruzione immaginaria di scene e di fatti, la vita, così viene viene, senza scelta e senz'alcun proposito; gli atti della vita come si fanno impensatamente quando si vive e non si sa che una macchinetta di nascosto li stia a sorprendere.* » *Quaderni* IV, 3.

27. « Veder come si vive sarebbe uno spettacolo ben buffo! » *Quaderni* IV, 3.

28. Alessandro Vettori, « Serafino Gubbio's Candid Camera », *Modern language Notes*, vol. 113, n° 1, janvier 1998 (italian issue), p. 96.

29. « [...] quando vive, non si vede, vive. » *Quaderni* IV, 3 (nous traduisons).

30. « Già! - disse. - È curioso l'effetto che ci fa la nostra immagine riprodotta fotograficamente, anche in un semplice ritratto, quando ci facciamo a guardarla la prima volta. Perché? - Forse, - gli risposi, - perché ci sentiamo lì fissati in un momento che già non è più in noi; che resterà, e che si farà man mano sempre più lontano. » *Quaderni* VII, 3 (nous traduisons).

31. « L'immagine invecchia anch'essa, tal quale come invecchiamo noi a mano a mano. Invecchia, pure fissata lì sempre in quel momento; invecchia giovane, se siamo giovani, perché quel giovane lì diviene d'anno in anno sempre più vecchio con noi, in noi. » *Quaderni* VII, 3 (nous traduisons).

32. « *Un'immagine invecchiata giovane a vuoto.* » Quaderni VII, 3 (nous traduisons).
33. Dans *La signora senza camelie* d'Antonioni, Clara Manni, échappant du cinéma populaire, est, dans le contexte de la première de son film sur Jeanne d'Arc (Varia Nestoroff a aussi joué dans le rôle de Jeanne d'Arc), en train de lire Pirandello. Tout comme la Nestoroff, Clara Manni sent une angoisse croissante et ne se reconnaît plus sur l'écran.
34. « *Resta ella (la Nestoroff) stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla.* » Quaderni II, 4 (nous traduisons).
35. Selon Pirandello, il s'agit d'un caractère humain de se nier, et de se créer une sorte de métaphore de soi-même que l'on défend à tout prix pour ne pas reconnaître l'autre. Pour certains chercheurs, cet « autre » (l'« oltre ») dont Pirandello parlait si souvent, coïncide avec le « photogénie » de Louis Delluc, à savoir la capacité cinématographique de faire ressortir les traits caractéristiques, qui, à l'œil nu, resteront invisible.
36. « *[...] un altro che non ha nulla o ben poco da vedere con lui; e che il vero lui è quello che grida, dentro, la colpa: l'intimo essere, condannato spesso per tutta intera la vita a restarci ignoto!* » Quaderni V, 1 (nous traduisons).
37. Mario Ricciardi, « Creazione artistica e prodotto di consumo: per un analisi di *Si gira!* », *Lavoro critico*, n° 2, 1975, p. 73.
38. Alessandro Vettori, « Serafino Gubbio's Candid Camera », p. 96.
39. *Ibid.*, p. 103.
40. *Ibid.*, p. 97.
41. Manuela Gieri, *Contemporary Italian filmmaking. Strategies of subversion*, Toronto, University of Toronto Press, 1995, p. 76-77.
42. Voyons le même processus dans la pensée pré-structuraliste de Pirandello : « Chaque unité réside dans les relations des éléments entre eux ; ce qui signifie qu'en variant même minimalement les relations, l'unité forcément varie elle aussi. » (« *[O]gni unità è nelle relazioni degli elementi tra loro; il che significa che variando anche minimamente le relazioni, varia per forza l'unità.* » Quaderni IV, 5, nous traduisons).
43. « *Ho ragione di credere [...] che la realtà ch'io do [AKTIV!!!] agli altri corrisponda perfettamente a quella che questi danno a sé medesimi, perché m'industrio di sentirli in me com'essi per sé si vogliono: una realtà, dunque, al tutto disinteressata.* » Quaderni IV, 5 (nous traduisons).
44. « *[...] materia, a cui do forma, non per me, ma per se stessa; da contemplare.* » Quaderni IV, 5 (nous traduisons).
45. « *[...] non ero propriamente uno.* » Quaderni IV, 2 (nous traduisons).
46. Voir « *[I]l mio silenzio di cosa! E mi compiacio del mistero che spira da questo silenzio a che sia capace di avvertirlo.* » Quaderni IV, 2.
47. Voir « *Vorrei non parlar mai; accogliere tutto e tutti in questo mio silenzio, ogni pianto, ogni sorriso; non per fare, io, eco al sorriso; non potrei; non per consolare, io il pianto; non saprei; ma perché tutti dentro di me trovassero, non solo dei loro dolori, ma anche e più delle loro gioie, una tenera pietà che li affratellasse almeno per un momento.* » Quaderni IV, 2.
48. « *[...] assente da me stesso e dalla vita* » Quaderni VI, 4 (nous traduisons).
49. Voir Quaderni VI, 4.
50. Alessandro Vettori, « Serafino Gubbio's Candid Camera », p. 105.
51. *Ibid.*, p. 100.
52. Cohen-Budor, « Les Quaderni di Serafino Gubbio operatore, ou le refuge dans l'écriture », *Revue des études italiennes*, t. XX, n° 1-2, 1974, p. 25-27.

AUTEUR

BEATE OCHSNER

Professeur au département des lettres et langues étrangères de l'université de Mannheim